anxa
88-B
27300

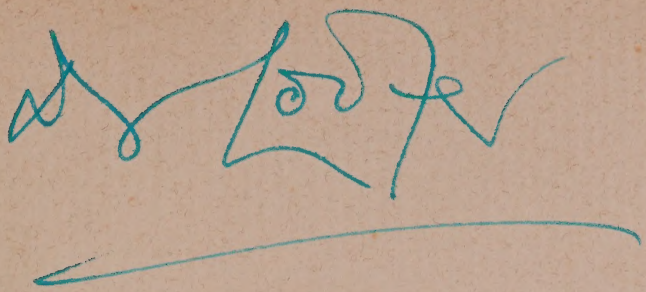
DEGAS

VON

MAX LIEBERMANN

VIERTE AUFLAGE

BERLIN
BRUNO CASSIRER



H. G. E. DEGAS

DIE ILLUSTRATIONEN
MIT ERLAUBNIS VON DURAND-RUEL, PARIS.

DEGAS

VON

MAX LIEBERMANN

MIT 13 ABBILDUNGEN

VIERTE AUFLAGE

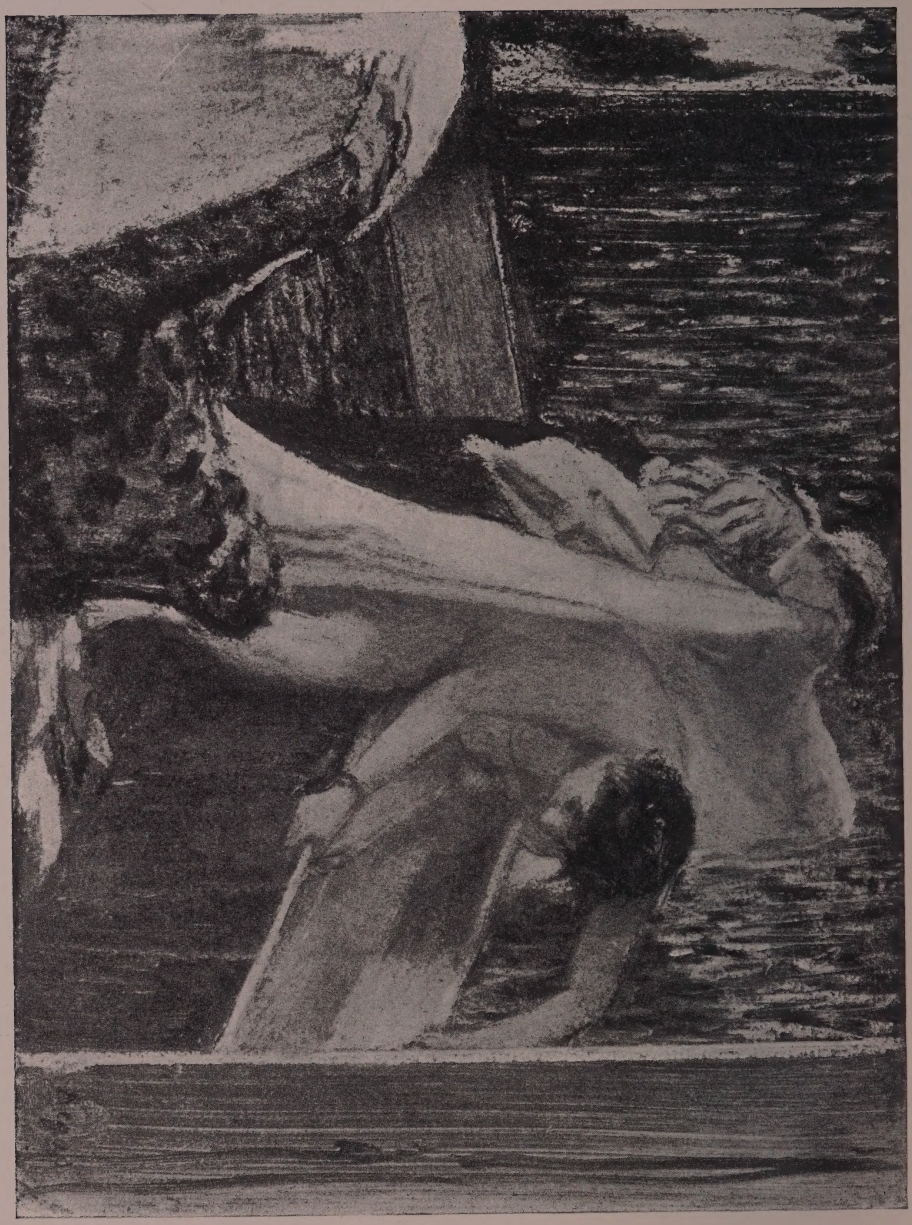
BERLIN
VERLAG BRUNO CASSIRER
1909

MIT einem Leichtsinn, den ich leider nicht einmal mit meiner Jugend entschuldigen kann, hatte ich die Aufforderung einer Kunstzeitschrift, ein paar Zeilen über Degas zu schreiben, angenommen. Ich glaubte, daſs die Überzeugung den Redner mache und daſs Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vortrage. Auch das Fontane'sche Wort „die einfache dumme Kuh trifft immer das richtige Gras“ fiel mir ein.

Gar zu bald merkte ich aber, daſs die Sache doch nicht so leicht sei, und daſs ich die Erzeugnisse meiner neuen Kollegen, der Herren von der Feder, gewaltig unterschätzt hatte.

Auch glaube ich, daſs es kaum einen Künstler giebt, dessen Wesen schwerer in Worte zu fassen ist, als das des Degas. Die Vorzüge von Menzel z. B. kann man fast mathematisch beweisen: seine Meisterschaft in der Beherrschung des

Musée de Lyon. Legs Tripier.



Materials, seine unendliche Kunst: jeder Technik, dem Holzschnitt, der Lithographie, der Feder- oder Bleistiftzeichnung, daſs Äuſserste an Ausdrucksfähigkeit abzugewinnen; das Genie, mit dem er das Zeitalter Friedrich des Groſsen uns veranschaulicht hat, wie er auf einen Raum von 12 cm — die Illustrationen zu den Werken des groſsen Königs durften dieses Maſs nicht überschreiten — ihn und seine ganze Zeit verkörpert hat; seinen beiſsenden Witz und die unerbittliche Wahrheit, womit er Menschen, Tiere und Landschaft schildert; sein riesiges Wissen und Können und seinen ebenso riesigen Fleiſs.

Nichts von alledem bei Degas. Mit dem Verstand ist ihm nicht beizukommen. Es ist eine rein sinnliche Kunst, die nicht zu verstehen, sondern nur zu empfinden ist.

Nichts Positives — nur Suggestives.

Nach akademischen Begriffen kann er weder zeichnen noch malen; statt tiefer philosophischer Ideen, bringt er das Leben der Tänzerinnen, der Putzmacherinnen, der Jockeys auf die Leinwand — kurz das Allertrivialste.

Auch fehlt ihm jede officielle Bestätigung für seine Gröſse. Er hat weder Titel noch Orden — den einzigen der ihm je angeboten wurde, die Ehrenlegion, lehnte er ab — noch kann er, wie der selige Meissonier oder Gérôme den Beweis für seine Unsterblichkeit durch seine Zugehörigkeit zum Institut — die 40 sind bekanntlich alle unsterblich — erbringen. Ja sogar vor wenigen Jahren petitionierten die Akademiker beim Minister — es war natürlich in Frankreich — daß Degas' Werke nicht im Luxembourg aufgenommen würden. Und trotzdem werden kaum eines lebenden Malers Bilder so teuer bezahlt wie die von Degas. In New-York wie in London, in Paris wie nun endlich auch in Berlin, reiſsen sich

die Amateure um seine Bilder, was um so wunderbarer erscheint, als nie ein Maler weniger für den Verkauf gearbeitet hat als er. Nichts von dem, was man liebenswürdig oder gar schön oder ausgeführt nennen könnte.

Eins aber ist in seinen Bildern, was uns reichlich für das Fehlen dieser Qualitäten entschädigt: eine eminente Persönlichkeit. Goethe sagt einmal in den Gesprächen mit dem Kanzler von Müller: „die Natur ist eine Gans, man muß sie erst zu etwas machen.“

Woran wir tausendmal vorbeigegangen, ohne es zu bemerken, Degas macht es uns offenbar. Er findet das Gold, das auf der Straſse liegt. Alles ist bei ihm Intuition, daher der plötzliche, unmittelbare, schlagende Eindruck.

Seine Bilder scheinen entstanden — ganz zufällig — und nicht gemacht. Nichts von verstandesmäſsiger, kalter Berechnung. Jedes seiner Bilder scheint sein erstes; so tastend, so von scheinbar schülerhafter Unbeholfenheit sind sie.

In keines Meisters Manier oder nach dessen Rezept; ohne irgend welchen Chic; einfach und ungeschminkt die Natur, wie er — Degas — sie sieht.

Es ist das Verdienst der Impressionisten — Manet an ihrer Spitze — daſs sie zuerst wieder ohne Voreingenommenheit an die Dinge herangingen. Statt der verstandesmäſsigen Malerei der Akademie mit dem Rezept von Lokal-, Licht- und Schattenton versuchten sie, wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulvorschrift lehrte: das Licht ist kalt, der Schatten warm; die Impressionisten pfiffen auf diese Lehre und malten Licht und Schatten rot, violett oder grün, wo und wie sie es sahen.

Diese That, so einfach und natürlich wie die Geschichte

Degas

vom Ei des Columbus, wirkte wie eine Revolution und ich gestehe, daſs ich mir, als ich vor 30 Jahren die ersten Bilder der Impressionisten sah, keinen Vers darauf machen konnte. Man muſs eben so sehen lernen wie man einen Beethovenschen Satz hören lernen muſs (der Unmusikalische lernt es freilich nie).

Von Jugend auf ist unser Auge verbildet, statt die Natur im Bilde, sehen wir das Bild in der Natur und „der reine Calame“ beim Anblick eines Schweizersees, oder „der wahre Achenbach“ in Ostende, oder „der Schinken, den der Maler nicht schöner malen kann“, sind leider nur zu oft gehörte Ausrufe. Als Manet einmal in einer Ausstellung die Leute vor irgend einem „reizenden“ Bilde aus der Fortunyschule — man kennt solche Kunstvereinslieblinge, kaum gröſser als ein Oktavblatt, mit tausend Figuren, an denen jeder Fingernagel zu sehen ist — sich drängen sah, rief er so witzig, daſs ich es originaliter hersetze: et dire que c'est fait à la main! Der Philister sieht im Bilde nur das Kunststück, nicht das Kunstwerk, nur die Mache, die Empfindung versteht er nicht.

Es war an der Zeit, daſs die Impressionisten zur Natur, der Wiege jeder neuen Entwicklung in der Kunst — wie es Tschudi einmal in einer Akademierede so trefflich entwickelte — zurückkehrten.

Zwar hatte die Ecole de Barbizon schon 30 Jahre früher die Natur mit innigster Pietät aufgefaſst; in ihrer Malerei jedoch blieb sie — selbst Millet, ihr fortgeschrittenster und persönlichster Repräsentant — der Tradition der alten Holländer durchaus treu. Erst die Impressionisten gossen den neuen Wein auch in neue Schläuche.

Selbstredend, daſs Degas bei seinem Auftreten vor 30 oder 40 Jahren mit Hohngelächter empfangen wurde. Wie alles Persönliche, d. h. Neue, in der Kunst zuerst verlacht wird. Der Bauer iſst nur, was er kennt, und dem Publikum schmeckt nur die breite alltägliche Bettelsuppe, die es seit Jahren gewohnt ist. Selbstredend auch, daſs die vom Staate konzessionierte Kunst der Akademie, die sich im Laufe der Zeiten zu einer Art Kunstpolizei ausgewachsen hat, empört war über seine freche, aller akademischen Regeln spottende Malerei.

An und für sich ist „akademisch“ durchaus kein Schimpfwort. Aber allmählich — und es ist klar, durch wessen Schuld — ist es dahin gekommen, daſs kein Künstler, der sich einigermaſsen respektiert, ein akademischer genannt werden will; obgleich eigentlich ein jeder es ist, oder es doch sein sollte. — Jetzt heiſst akademisch: zopfig.

Früher traten die Lehrlinge in die Werkstatt des Raphael oder Rembrandt ein. Die waren ihre Professoren. Später wurden aus den Werkstätten der Meister die Akademien, aber mich will bedünken, daſs nicht immer Raphaels oder Rembrandts an ihnen lehrten.

Degas ist aus der akademischen Schule hervorgegangen und man weiſs, daſs er von allen Künstlern Ingres am meisten schätzt. Aeuſserlich ohne die geringste Aehnlichkeit haben sie doch innerlich manche Züge gemeinsam. Degas ist ein ebenso groſser Zeichner wie Ingres, wenn wir unter Zeichnung die lebensvolle Wiedergabe der charakteristisch aufgefaſsten Natur verstehen. Wiewohl ganz in der Formensprache der Akademie, ist Ingres' Porträt des Mr. Bertin von derselben schlichten Lebendigkeit und

Naturwahrheit wie Degas' Graf Lepic mit seinen zwei Töchtern oder sein Desboutin. Degas' Zeichnung ist verblüffend, oft bis zur Karikatur (wie er denn dem Karikaturisten Daumier nahe verwandt ist), immer den Nagel auf den Kopf treffend. Stets verschmäht er den sogenannten schönen Strich, das Kalligraphische.

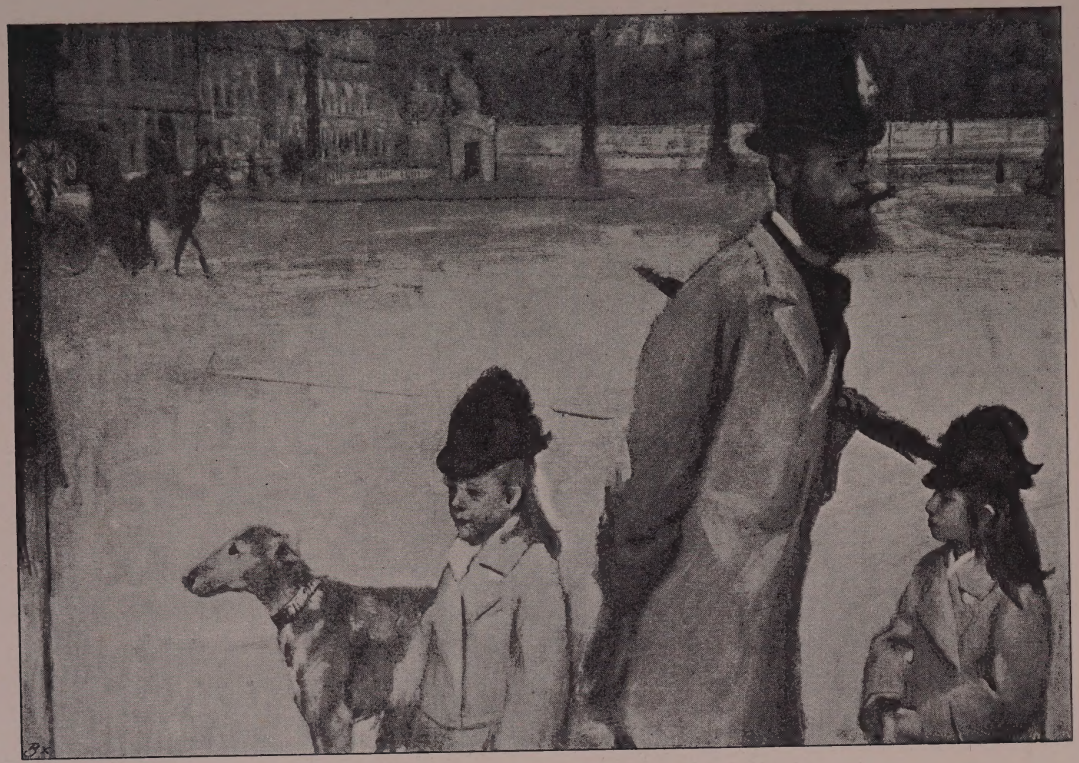
Ebenso wie seine Zeichnung ist seine Farbe: einfach und stolz, von aristokratischer Vornehmheit. Seine Palette ist die denkbar schlichteste: oft ist ein Bild nur in weiſs und schwarz, das auf die feinste Weise nüanciert, allein durch eine Schleife am Kleid einer Tänzerin oder durch deren rosa Atlasschuh gehoben wird.

Auch Whistler malt oft Harmonieen in weiß und schwarz. Aber bei ihm hat man den Eindruck des Gewollten, der vorgefaſsten Meinung, des Preciösen; bei Degas ergibt es sich wie von selbst.

Und dann: sein Raumgefühl. Er komponiert nicht nur in den Raum, sondern mit dem Raum. Der Abstand eines Gegenstandes vom andern macht oft die Komposition. Keine Linie, nur — wie in der Natur — Flecken von hell und dunkel, von Licht und Schatten.

Und das ohne die Charakteristik seiner Sujets im Mindesten zu beeinträchtigen. Im Gegensatz zu Manet, der nur „ein Stück Natur durch sein Temperament gesehen“ giebt, malt Degas Bilder. Ihm ist die Charakteristik ebenso wichtig wie den deutschen Genremalern. Diese jedoch — selbst die Besten unter ihnen wie Waldmüller oder Knaus — zeichnen ihren Gegenstand so charakteristisch wie möglich und setzen dann die einzelnen Typen zu einem Bilde, das sie mehr oder minder angenehm kolorieren, zusammen, wobei ihnen oft

Degas



wunderbar wahre Gestalten gelingen (man denke z. B. an den alten Juden in der salomonischen Weisheit von Knaus). Das Ganze wirkt aber doch noch komponiert.

Degas' Bilder dagegen machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme. Er weifs so zu komponieren, dafs es nicht mehr komponiert aussieht. Er scheint das ganze Bild in der Natur gesehen, die Scene, die er darstellt, unmittelbar belauscht zu haben. Man sehe z. B. den Pédicure: die Scene ist so drastisch wie möglich, ebenso die Pose, wie der Mann dem Mädchen die Hühneraugen schneidet. Das Arrangement der beiden Figuren so ungesucht und ungekünstelt, als wären sie nach der Natur photographiert, zufällig, wie sie so da zusammensitzen. Bei genauerer Betrachtung aber entdecken wir unter der scheinbaren Momentaufnahme die höchste Kunst in der Komposition. Wie die Glatze des Operateurs als hellstes Licht und die schwarzen Haare des Mädchens im Bademantel als Dunkelheit grade da im Bilde sitzen, wo sie dekorativ am wirksamsten sind. Nichts mehr vom Versatzstück. Jedes Detail, das geblümte Sopha, der Stuhl mit dem überhängenden Laken, ist ebenso nötig für die Charakteristik des Vorgangs wie für die Bildwirkung. Der novellistische Inhalt ist vollständig in Form und Farbe umgesetzt. Ohne auch nur das Geringste an seiner Drastik zu verlieren, ist das triviale Motiv zu einem Kunstwerk verarbeitet, das uns in seiner wundervollen Verteilung von hell und dunkel, in seiner farbigen Erscheinung an Velasquez erinnert. C'est une fête pour les yeux. Was ein alter akademischer Ausdruck la mise en toile nennt, von der dekorativen Wirkung eines Outamaro.

Von weitem schon erkennt man jeden Degas an dem

originellen Ausschnitt aus der Natur. Kühn läfst er hier nur den Kopf, dort nur die Hinterbeine eines Rennpferdes sehn; plötzlich durchschneidet er das Podium der Bühne durch eine Bafsgeige mit einem so sichern Gefühl, gerade an der richtigen Stelle, dafs wir meinen, es müfste gerade so, es könnte überhaupt nicht anders sein. Wie er manchmal den Horizont ganz oben an den Rand des Bildes verlegt, um uns die Füfse seiner Balleteusen besser zeigen zu können, ohne Rücksicht auf die geheiligte Vorschrift vom goldenen Schnitt, wie er uns seine Modelle in den unmöglichsten Stellungen, in den unglaublichsten Situationen zeigt; wie sie ins Tub steigen, wie sie sich aus- und anziehn, wie sie sich abtrocknen.

Und das Alles mit einer Naivität, mit der ein unverdorbenes junges Mädchen über die heikelsten Dinge spricht.

Entweder ist die Kunst des Degas naiv, oder so grofs, dafs sie naiv erscheint. Stolz verachtet er jede Spur von Virtuosentum, jedes Protzen mit seinem Können oder Wissen. Sein Vortrag ist schüchtern, decent. Einfach sagt er, was er zu sagen hat ohne irgend welche Phrase. Er arbeitet mit demselben künstlerischen Ernst wie Menzel; unermüdlich zeichnet er Studien nach der Natur, bis er die charakteristische Pose gefunden hat. Im Bilde giebt er nur den Extrakt, jedes unnötige Detail unterdrückend, immer vereinfachend. Nichts mehr vom Modell.

Bei keinem modernen Maler ist das Novellistische so völlig überwunden wie bei ihm.

Freilich — das müssen wir zugeben — wirkt er oft abstofsend; er hat nichts von dem Mitleid, mit dem Rembrandt

malt; im Gegenteil, er scheint seine Modelle zu verachten. In dem halbwüchsigen Mädchen, das sich zur Tänzerin ausbildet, zeigt er schon die künftige Prostituierte. Er ist erbarmungslos wie die Natur, von kaltem Skepticismus. Der Grundzug seines Wesens ist Stolz; was er an zarten Regungen hat, verhüllt er; er fürchtet weniger den Cynismus als das Sentiment.

Man sieht daraus, er ist nichts weniger als einschmeichelnd, aber wir sind im Banne seiner kolossalen Individualität. Ob sie uns gefällt ist Geschmacks- resp. Modesache. Aber wie Wagner sich aufgezwungen hat, so daſs jeder Musiker mit ihm rechnen muſs, ist Degas ein Faktor geworden, mit dem jeder moderne Maler, bewuſst oder unbewuſst, sich auseinandersetzen muſs: ignorieren kann er ihn nicht mehr.

Daſs sich die ältere französische Schule ablehnend gegen Degas verhält, ist ebenso natürlich, wie die Abneigung, die er bei uns von den Künstlern, der älteren Generation erfahren hat.

Als Menzel vor etwa 20 Jahren bei einem hiesigen Amateur eine vorzügliche Sammlung der Impressionisten sah, fragte er, nachdem er lange und eingehend die Bilder betrachtet hatte: „Haben Sie wirklich Geld für das Zeug gegeben?“ Derselbe Menzel, der in seiner Jugend in dem Garten des Prinzen Albrecht, in der Landschaft bei Schöneberg mit dem Eisenbahnzuge, in dem Bilde von 1848, die Aufbahrung der Särge der Märzgefallenen, in dem Opernhausballe (jetzt in der Hamburger Kunsthalle) ähnliche Probleme zu lösen versucht hatte wie die Impressionisten!

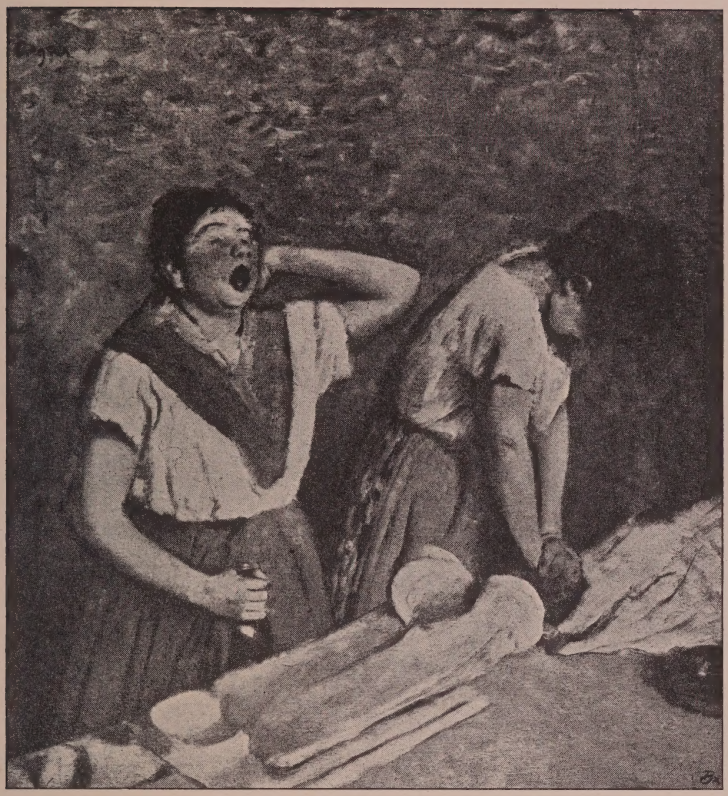
Es geht nur daraus hervor, daſs Menzel, als er diesen

Ausspruch tat, eine fertige Künstlerpersönlichkeit war, die auf dem schliefslich eingeschlagenen Wege nicht weitergehen wollte oder konnte. Kein Mensch kann über seinen Schatten springen, und man kennt die Abneigung Goethe's gegen die romantische Schule und Kleist's Genie.

Der alte Schadow, der seiner Generation dasselbe bedeutete, was Menzel der unsrigen, schrieb vor nunmehr 65 Jahren beim Erscheinen von Menzel's Friedrichsbuch in der Haude & Spener'schen Zeitung: die Griffonnagen oder Kritzeleien eines gewissen Menzel seien des grofsen Königs unwürdig — — und 60 Jahre darauf wird ihm — und zwar so verdient, wie je eine Auszeichnung verdient war — der Schwarze Adlerorden verliehen für die Verherrlichung der Taten des grofsen Königs, die sich in nuce wunderbar bereits in dem Jugendwerk offenbarte.

Schadow konnte Menzel nicht verstehen, ebenso wie dieser Degas nicht verstehen konnte, weil in Degas wie in Menzel ein Neues steckt, was einer jeden vorhergehenden Generation fremd bleiben mufste. Jedes Neue in der Kunst hat — wenigstens in unserm demokratischen Zeitalter — zwei Generationen, die ältere und die gleichzeitige zu überwinden, bevor es zur Anerkennung gelangt; die vorhergehende kann es nicht mehr, die gleichaltrige noch nicht verstehen.

Degas wird und kann niemals populär werden. Auch scheint er absichtlich den Beifall der profanen Menge zu vermeiden; er arbeitet nur für wenige Feinschmecker, den trivialen Geschmack des grofsen Haufens hassend. Ein stolzer Einsamer; von eifersüchtigem Egoismus, nicht auf den Erfolg, sondern auf seine Kunst.

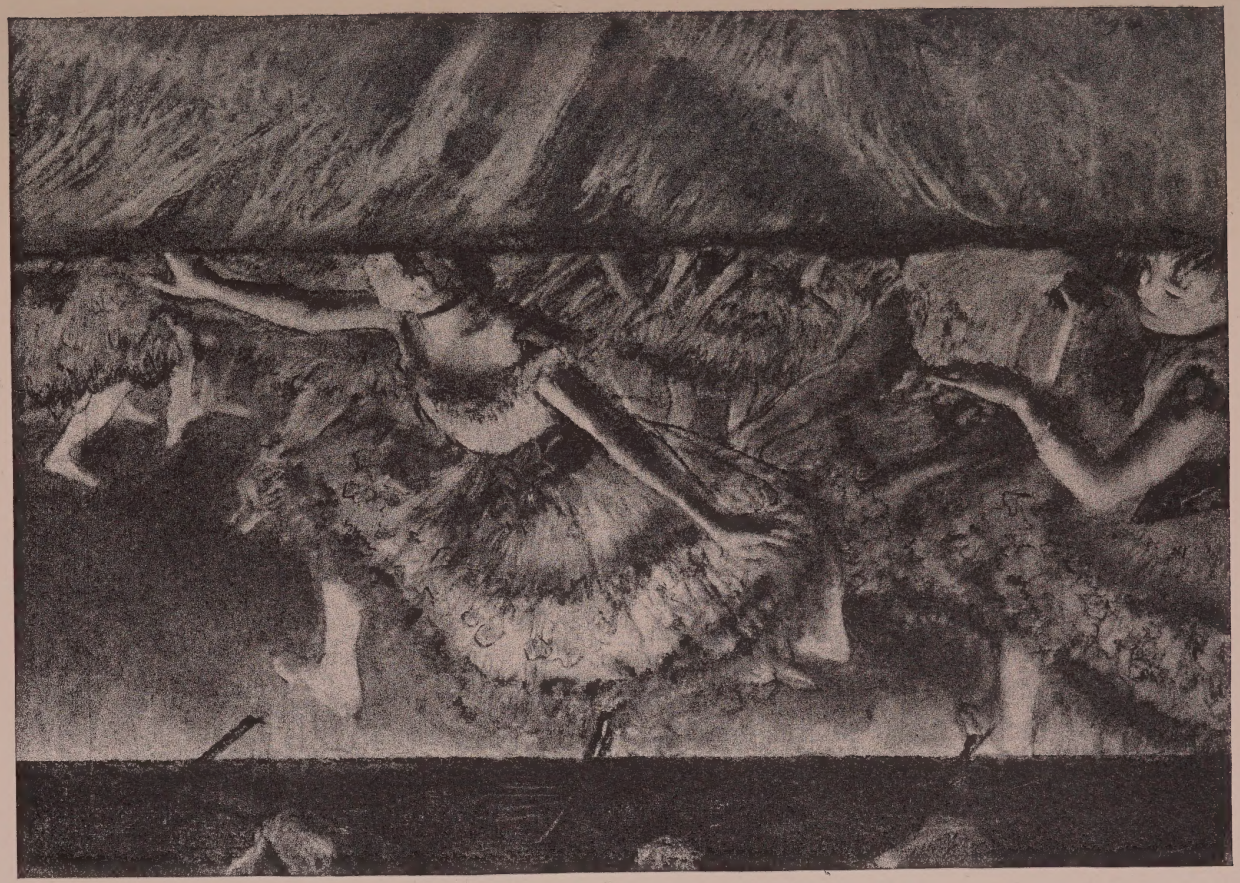


Manet ist vielleicht noch temperamentvoller als er, mehr Pfadfinder; keiner aber von allen modernen Malern war begabter als Degas, um auf dem von Manet urbar gemachten Wege die neue Kunst weiter zu führen, zu dem Ziele einer jeden Kunst: zum Stil.

Der heilige Augustinus sagt einmal: „Und so wie alle sinnlich schönen Dinge, sei es, dafs die Natur sie hervorbrachte oder dafs Künstler sie arbeitend bildeten, durch

Verhältnisse des Raums oder der Zeit schön sind, wie z. B. ein Leib und die Bewegung des Leibes; so ist dagegen jene Gleichheit und Einheit, welche nur vom Verstande erkannt und nach welcher durch Vermittelung des Sinnes die körperliche Schönheit beurteilt wird, weder schwellend im Raum, noch wandelbar in der Zeit."

Wenn je ein moderner Maler, so hat Degas in seinen Bildern Kunstwerke geschaffen, die schwellend im Raum und wandelbar in der Zeit sind.



Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Lexikon-Format mit 150 Abbildungen. II. Auflage. Preis M. 18.—, gebunden M. 22.—.

Wilhelm Bode, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Neue Ausgabe. Kart. M. 5.—.

Casimir von Chledowski, Siena. 2 Bände mit 3 Heliogravüren und 72 ganzseitigen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 19.—.

Eugène Delacroix, Mein Tagebuch. Deutsch von Erich Hancke. Zweite Auflage. Gebunden M. 5.—.

Theodore Duret, Die Impressionisten. Mit 129 Abbildungen, fünf Gravüren und acht Originalradierungen von Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Guillaumin und Berthe Morisot. Einmalige Auflage in 1000 numerierten Exemplaren (No. 1—30 M. 40.— vergriffen) M. 20.—, in Japanleder gebunden M. 25—, in grünem Ganzleder M. 28.—.

Eugène Fromentin, Die alten Meister. Deutsche Bearbeitung von Eberhard von Bodenhausen. Belgien — Holland. Zweite Auflage. Gebunden M. 5.50.

Paul Gauguin, Noa Noa. Mit 12 Abbildungen und Deckelzeichnung von Gauguin. Zweite Auflage. Gebunden M. 4.—.

Vincent van Gogh, Briefe. Dritte Auflage. Deutsch von M. Mauthner. Mit 12 Abbildungen. Gebunden M. 3.60.

Georg Gronau, Aus Raphaels Florentiner Tagen. Lexikon-Format mit 18 Lichtdrucktafeln. Kart. M. 10.50.

Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. Lexikon-Format. Gebunden M. 14.—.

Emil Heilbut, Die Impressionisten. Mit 30 ganzseitigen Kunstbeilagen und Deckelzeichnung von Manet. M. 3.—.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. 1. Band. 1906. Mit vielen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 19.—, für Mitglieder des „Kunsthistorischen Instituts“ M. 15.—.

Johanna de Jongh, Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwicklung. Mit 43 Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M. 5.50.

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Mit 259 Abbildungen. Lexikon-Format. Geb. M. 30.—.

Verlag Bruno Cassirer in Berlin W., Derfflingerstr. 16.

Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen. Von Jul. Mayr. Mit 69 Abbildungen, 30 Kunstbeilagen und einem Faksimile. M. 18,—, gebunden in Japankarton mit Deckelzeichnung von Wilh. Leibl und Lederrücken M. 22.—. 50 numerierte Vorzugsexemplare in Pergament mit einer Originalradierung von Leibl M. 40.— (vergriffen).

Max Liebermann, Sieben Originalradierungen und zwölf Nachbildungen von Handzeichnungen in Lichtdruck mit Text von Oscar Bie. Mit Initialen des Künstlers. — In Pergament gebunden M. 100.—. No. 1—30 M. 200.— (vergriffen).

Max Liebermann, Jozef Israels. Eine kritische Studie. Dritte Auflage. Mit 13 Abbildungen und einer Originalradierung. M. 2.—.

George Moore, Erinnerungen an die Impressionisten. Mitgeteilt von Max Meyerfeld. Mit 9 Abbildungen und Umschlagzeichnung von Ed. Manet. Gebunden M. 3.60. Auf Bütten M. 7.—.

Gustav Schiefler, Das graphische Werk Max Liebermanns. Ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis. Mit Buchschmuck, Umschlagzeichnung und einer Originalradierung des Künstlers. Gebunden M. 20.—. (Es wurden 300 numerierte Exemplare hergestellt.)

Wilhelm Trübner, Personalien und Prinzipien. (Biograph. Notizen und Erinnerungen. — Verwirrung der Kunstgriffe. — Kunstverständnis von Heute.) M. 3.—. Flexibel gebunden M. 4.—.

Hugo von Tschudi, Édouard Manet. Eine Monographie. Zweite erweiterte Auflage. Reich illustriert. Kart. M. 4 50.

Henry van de Velde, Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Neue Ausgabe. Kart. M. 4.—.

Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. Mit Umschlagdeckel von Max Liebermann. Mit vielen Abbildungen. Gebunden M. 5.50.

Robert Vischer, Peter Paul Rubens. Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens. Mit einer Heliogravüre. Vignetten von Karl Walser. Gebunden M. 4.20.

Émile Zola, Malerei. Mit einer Einleitung von Herman Helferich (Emil Heilbut) und einem Porträt. Gebunden M. 3.50.

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01050 2769